

Sobre un «sueño arquitectónico»

Luis Moya Blanco

En agosto de 1936, y en Madrid, entre muertes, detenciones y desapariciones de personas de la familia y amigos, el desahogo íntimo de un arquitecto no podía ser otro que la expresión y glorificación de la muerte, tan próxima a los que todavía quedábamos.

Desde la pirámide de Cheops hasta la dibujada por Goya, esta forma se imponía a todo el que tuviera una formación clásica, y mejor aún, neoclásica. En el primer croquis la pirámide era pequeña, como la de Caio Cestio en Roma, y de proporciones parecidas, pero truncada para colocar un gran sarcófago en lo alto. El surrealismo de Piranesi, manifestado principalmente en el «Campo de Marte» y en la «Vía Apia», empezaba así a servir de guía. Más adelante, De Chirico con sus espacios deshabitados, silenciosos, entre arquitecturas expresivas de formas ancladas en el inconsciente colectivo, ayudó a componer lo que acompañaba a la pirámide de un modo inmediato, y después a todo el conjunto que fue creciendo a la sombra de aquélla. También Boullée y Ledoux se tuvieron en cuenta, pero, sobre todo, dominó el ejemplo de Villanueva en el modo de hacer la arquitectura.

Al cabo de tantos años me pregunto por qué se impuso, sin dudas ni vacilaciones, el tipo de la pirámide sobre el modelo del mausoleo romano de planta circular como los de Augusto y Adriano, y del *martyrium* cristiano de planta centralizada, circular, cuadrada o cruciforme, quizá fuese porque aquella forma representaba del modo más directo, y hasta brutal, el peso de la muerte física que teníamos tan cerca; era el símbolo del aplastamiento ciego y sin razón de la vida material. Las otras formas son menos fuertes en su expresión.

La pirámide hueca, totalmente o poco menos, tiene antecedentes en los pre-revolucionarios franceses mencionados, pero es incongruente con el concepto del peso que esa forma sugiere. Más aún, si, como en

este caso, el interior es una iglesia dedicada a la Resurrección, expresada en el original monumento que ocupa su centro, idea del gran escultor Manuel Álvarez Laviada; en él adquieren vida barroca las «formas que vuelan» en contraste con las «formas que pesan», propias de lo clásico, según la conocida definición de Eugenio d'Ors.

Insistiendo en la contradicción entre la idea de macizo que asociamos a la forma piramidal, y la levedad de la estructura que exponen los dibujos, se observa que este contraste no ha sido disimulado, sino, por el contrario, acentuado mediante los huecos de medio punto que iluminan el interior. Contrastes insólitos como éste son práctica habitual del surrealismo, y aun del dadaísmo anterior, pero aquí proceden de la propia lógica de una arquitectura que no es egipcia, ni babilónica, ni mejicana, sino propia del mundo occidental.

En toda esta fantasía aparece la columna corintia o compuesta como emblema de dignidad persistente en el inconsciente, al modo de un arquetipo de Jung; al principio fue signo sagrado en sí, forma culta del menhir que aparece en el Oriente Medio pre-clásico. Tras muchos avatares, es signo del Imperio romano, y después caracteriza el neoclásico, estilo propio de la época fundacional de los dos grandes imperios actuales: Estados Unidos y Rusia. Tan unida estaba la idea de la dignidad del poder a este estilo en la mente del pueblo, que Stalin lo impuso, como es sabido, en la URSS, Polonia y otros países satélites, prohibiendo todo «vanguardismo».

En el caso de estos dibujos se trataba de la dignidad de la muerte, en primer lugar, y después se quería imaginar un mundo lo más alejado posible de la suciedad y la bajeza que nos rodeaban.

Puede extrañar a los que conocen las ideas religiosas de los tres autores de esta fantasía que la cruz no aparezca como remate de la pirámide. No fue por miedo a que la viesen y denunciasen los milicianos,

sino por una razón arquitectónica previa a toda precaución: no encontramos la solución para la cruz sobre la pirámide sin destruir el efecto de la proporción de ambas; si se intercalaba una esfera, resultaba todo como un chapitel herreriano, muy lejos, por tanto, de las dimensiones ideales que se habían pensado y se habían querido expresar. Se hicieron croquis, y se fue demorando la solución, hasta que se acabó la guerra sin encontrarla. La última idea consistía en una especie de acrotera de hierro como las que sirven de apoyo a la cruz en las cresterías de

las grandes rejas que abundan en España; tampoco se pudo resolver bien.

Finalmente, es preciso recordar el artículo que se publicó explicando estos dibujos en la revista *Vértice* (septiembre de 1940), que dirigía Samuel Ros. Desconozco ahora su autor, pues lo he olvidado por completo. Debió ser un periodista de pluma ágil y buen estilo, no arquitecto desde luego, pero informado por nosotros en alguna larga conversación que no recuerdo dónde ni cuándo tuvo lugar; sirvan estas palabras de recuerdo y agradecimiento.

**Sueño arquitectónico
para una exaltación
nacional**

LUIS MOYA BLANCO

Centro cívico proyectado
para la plaza de la
Moncloa, 1937.

276. *Planta general.*

277. *Sección de la
Basilica.*

278. *Planta de la Basilica.*

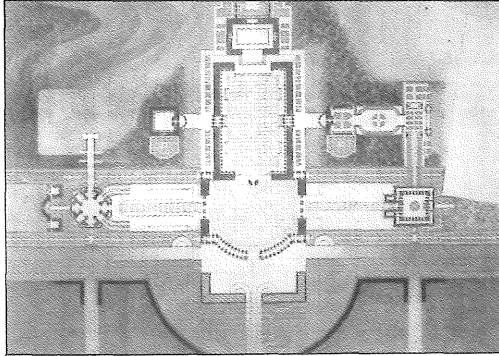
279. *Alzado de la
Basilica.*

280. *Perspectiva del Arco.*

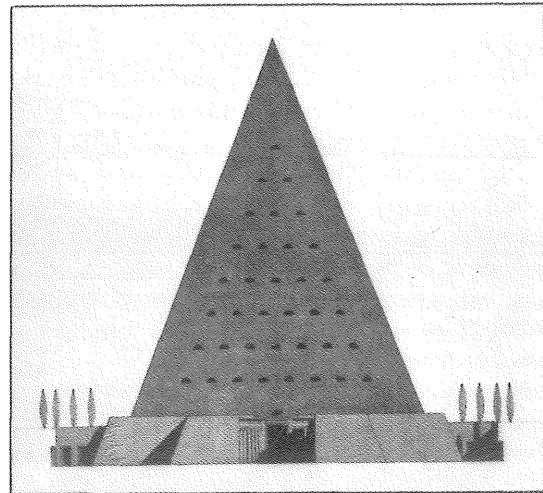
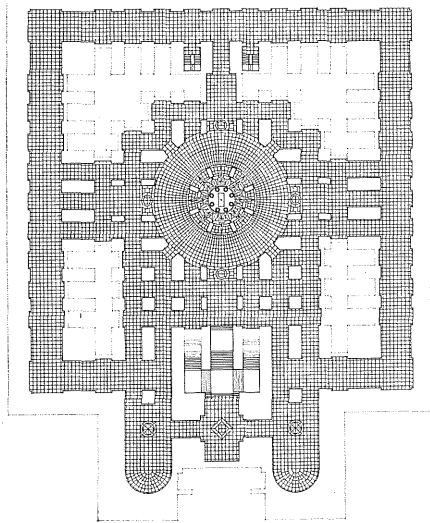
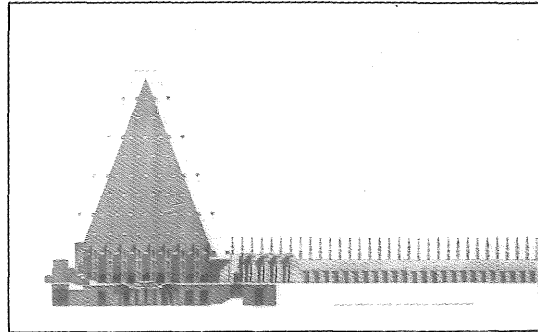
281. *Perspectiva de la
Basilica.*

282. *Axonometría de la
Basilica.*

276

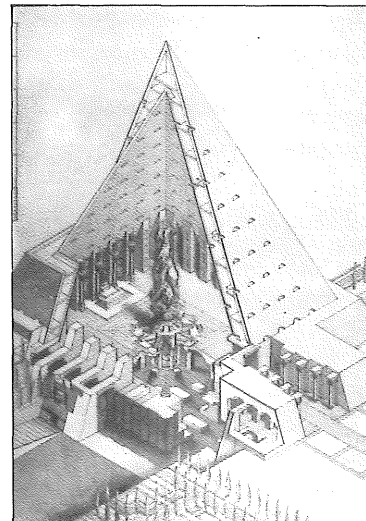
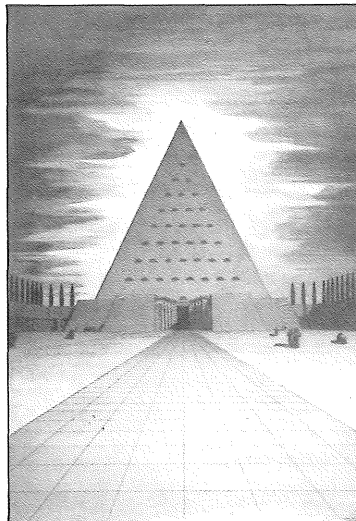
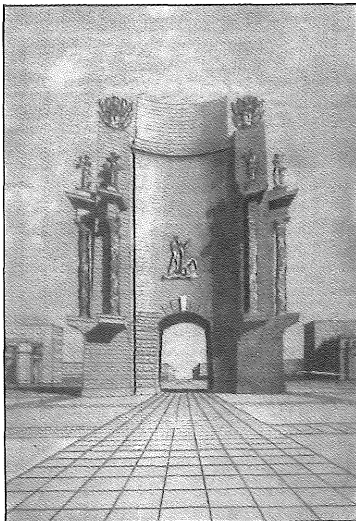


277



278

279



280

281

282